
Les *Lettres d'Italie* du peintre nazaréen Julius Schnorr von Carolsfeld. Naissance et affirmation d'une identité artistique

Die Briefe aus Italien des nazarenischen Malers Julius Schnorr von Carolsfeld.

Entstehung und Behauptung einer ästhetischen Identität

*Nazarene Painter Julius Schnorr von Carolsfeld's Letters from Italy (Briefe aus
Italien). Birth and Rise of an Artistic Identity*

Patricia Viallet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ceg/559>

DOI : 10.4000/ceg.559

ISSN : 2605-8359

Éditeur

Presses Universitaires de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 18 novembre 2016

Pagination : 49-64

ISBN : 979-10-320-0087-8

ISSN : 0751-4239

Référence électronique

Patricia Viallet, « Les *Lettres d'Italie* du peintre nazaréen Julius Schnorr von Carolsfeld. Naissance et affirmation d'une identité artistique », *Cahiers d'Études Germaniques* [En ligne], 71 | 2016, mis en ligne le 18 mai 2018, consulté le 28 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ceg/559> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceg.559>

Tous droits réservés

Les *Lettres d'Italie*¹ du peintre nazaréen Julius Schnorr von Carolsfeld

Naissance et affirmation d'une identité artistique

Patricia VIALLET

Université Jean-Monnet, Saint-Étienne

Pour Roger Chartier et Jean Hébrard, contributeurs à un volume collectif portant sur *La correspondance [et les] usages de la lettre au XIX^e siècle*², l'étude de ce qu'ils nomment, en lien avec la nature du corpus présenté (un ensemble de lettres collectées dans le cadre de la grande enquête postale de 1847), des correspondances « ordinaires³ » permettrait de cerner « deux réalités fondamentales du long XIX^e siècle⁴ ». La première, d'ordre social, renvoie aux liens que les échanges épistolaires permettent de tisser et de maintenir entre les membres d'une même parentèle dans une situation d'éloignement ; la seconde, relevant de l'intime, correspond à la relation privilégiée qu'entretient le « je » avec son destinataire (l'être aimé notamment), lorsque la lettre se fait aveu et / ou confession subjective. Soit deux « notions majeures⁵ » que les deux historiens placent au centre de leur réflexion sur la pratique épistolaire comme nouvelle conception et expression du lien social, le « réseau » et le « secret » :

Par ces formes contrastées, l'échange épistolaire porte deux figures de l'existence privée qui s'affirment au XIX^e siècle : celle qui l'identifie à la famille, qu'elle soit aux dimensions de la cellule conjugale ou du réseau de parenté ; celle qui l'associe à la prise de conscience, malheureuse ou exaltée, de la solitude du moi qui ne peut trouver apaisement que dans le dialogue à distance avec l'être élu et aimé⁶.

À la lecture des *Lettres d'Italie* du peintre nazaréen Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872), on ne peut qu'être frappé par la pertinence de la notion de

-
1. Julius Schnorr von Carolsfeld, *Briefe aus Italien, geschrieben in den Jahren 1817 bis 1827. Ein Beitrag zur Geschichte seines Lebens und der Kunstbestrebungen seiner Zeit*, Gotha, F. A. Perthes, 1886. Nous utiliserons ensuite, dans le corps du texte et dans les notes, l'abréviation BI.
 2. *La correspondance. Les usages de la lettre au XIX^e siècle*, sous la direction de Roger Chartier, Paris, Fayard, 1991.
 3. Les auteurs caractérisent par ce terme la production de ces épistoliers que « la postérité n'a pas distingués » et dont les lettres « sont habitées par la banalité des travaux et des jours, ou le secret des familles » (Roger Chartier, Jean Hébrard, « Entre public et privé : la correspondance, une écriture ordinaire », *ibid.*, p. 451-456, cit. ici p. 451).
 4. *Ibid.*
 5. *Ibid.*, p. 452.
 6. *Ibid.*

« réseau » appliquée à l'analyse de la correspondance dite ordinaire, même si le contexte géographique et culturel est certes bien différent. Les lettres qu'adresse le jeune artiste lors de son long séjour à Rome – il y restera dix ans, de 1817 à 1827 – essentiellement à son père, le peintre Veit Hanns Schnorr von Carolsfeld (1764-1841), témoignent en effet de l'existence (et de l'importance) d'un « "front familial" à l'intérieur duquel circulent renseignements, marchandises et services⁷ » : aux nouvelles échangées sur la santé ou le devenir de tel ou tel membre de la famille viennent s'ajouter des demandes plus spécifiques, liées par exemple à des commandes ou à des projets de souscription... Pour autant et même si elle paraît moins exploitée que celle du « réseau », la part du « secret » n'est pas exclue de cette correspondance que l'on pourrait subsumer sous la catégorie des « Lettres familières⁸ », comportant par définition une dimension personnelle (et potentiellement subjective) que le XVIII^e siècle a largement contribué à développer – au point de permettre un affranchissement progressif de la correspondance « ordinaire » par rapport à ces « modèles d'écriture » qu'avaient imposés jusqu'alors les secrétaires⁹. Sphère publique et espace intime, « communication et épanchement » pour reprendre les termes d'Alain Montandon¹⁰ : c'est entre ces deux pôles qu'oscillent les *Lettres d'Italie*, doublées de la tenue d'un journal de bord qui semble parcouru d'une même tension entre public et privé¹¹, ainsi que nous l'analyserons dans un second temps. Le fait toutefois que ces lettres s'inscrivent dans un contexte spécifique, débordant largement le cadre d'un traditionnel voyage de formation (*Bildungsreise*), nous incite à ne pas nous arrêter au "simple" constat d'un jeu d'alternance entre

7. *Ibid.*, p. 451.

8. Nous nous référons ici à la distinction opérée par La Chétardie entre cinq genres épistolaires (Trotti de La Chétardie, *Instructions pour un jeune seigneur* [1683], Paris, Nicolas Le Gras, 1702, Première partie, p. 142-143), les « Lettres familières » étant celles qui doivent permettre au destinataire (nécessairement un proche de l'auteur de la correspondance) de « s'imagin[e]r [que ce dernier] lui parl[e] », de sorte « qu'il puisse dire, je le reconnais, il me semble que je l'entends, voilà son caractère ». Pour une présentation plus exhaustive (et une mise en perspective historique) de cet ouvrage de La Chétardie, cf. Alain Montandon, « Le "savoir-vivre" épistolaire », *Cahiers d'Études Germaniques*, n° 70, 2016, p. 35-44.

9. Là encore, nous renvoyons le lecteur à l'analyse d'A. Montandon (*ibid.*), p. 35-39.

10. *Ibid.*, p. 42.

11. C'est dans une lettre envoyée de Venise le 29 novembre 1817, au tout début donc de son voyage en Italie, que Julius Schnorr von Carolsfeld fait une première allusion à ce *Tagebuch*, pratique qu'il instaure tout d'abord dans le but de continuer à « converser » avec ses proches en dépit de l'éloignement et qu'il maintient dans un second temps, alors que la solitude se fait moins sentir, dans la mesure où il sait que ce relevé d'impressions au quotidien procurera à ceux qui le liront un certain « plaisir » (« [...] da ich schon seit Triest täglich das ausschreibe, was mir passiert, also eine Art von Tagebuch halte. Als ich zuerst hier allein war, war mir's ein Bedürfnis, zu Euch zu reden, denn so meine ich's mit meiner Schreiberei, und jetzt, obwohl ich Gesellschaft habe, ist mir's Bedürfnis, fortzufahren, da ich Dir [seinem Vater] und einigen andern auch eine Freude dadurch machen werde », BI n° 2, p. 27-28). Retranscrit au retour par la propre épouse du peintre, écrivant donc sous la dictée de ce dernier, le texte n'a pas été imprimé ; il est néanmoins possible de le consulter, sous forme numérisée, sur le site de la SLUB (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universalbibliothek Dresden) : <http://digital.slub-dresden.de/id427944643> (ces précieuses indications nous ont été fournies par Françoise Knopper, que nous tenons à remercier ici).

« réseau » et « secret » et à ne pas considérer la correspondance italienne de Julius Schnorr von Carolsfeld uniquement sous l'angle de sa dimension sociale. Du « je » au « nous », de l'épanchement personnel à l'affirmation collective, le pas semble vite franchi, même lorsqu'il s'agit d'un peintre certes (et de son propre aveu) peu familier de la pratique épistolaire, mais apte – non sans une certaine aisance, comme nous le verrons pour finir – à en exploiter toutes les ressources, tant communicatives qu'esthétiques.

La famille Schnorr von Carolsfeld et son « réseau »

Les *Lettres d'Italie* qui sont éditées pour la première fois en 1886 par le propre fils de l'artiste, Franz Schnorr von Carolsfeld – nous reviendrons plus loin sur cette médiation filiale –, se présentent en deux volets : le premier « Briefe Schnorrs an seinen Vater und andere Familienangehörige¹² » se compose de 65 lettres essentiellement adressées au père de Julius Schnorr, Veit Hanns Friedrich von Carolsfeld (1764-1841) ; le second « Briefe Schnorrs an Künstler und Kunstfreunde » comporte 42 lettres dont le principal destinataire est l'historien et marchand d'art Johann Gottlob von Quandt (1787-1859). Moins approprié, de par son orientation clairement « professionnelle », à la problématique choisie ici comme fil conducteur, ce deuxième ensemble de lettres n'entrera pas dans notre corpus, volontairement centré sur la correspondance destinée au chef de famille, père de l'artiste donc, mais aussi directeur de la *Kunstakademie* de Leipzig.

Afin de saisir l'adéquation particulière de cette correspondance apparemment privée à la notion de « réseau », un bref détour généalogique s'impose. Julius Schnorr von Carolsfeld est issu d'une « famille d'entrepreneurs et d'artistes¹³ », dont la présence à Schneeberg, en Saxe, est attestée dès le XVII^e siècle¹⁴. C'est dans le domaine de l'exploitation minière (celle de l'argent, précisément) que la famille Schnorr prospère et finit par acquérir ses lettres de noblesse, au sens propre du terme : reconnaissant sa contribution à la vitalité de l'économie saxonne, l'empereur Leopold I^{er} annoblit en avril 1687 cette famille de Schneeberg, qui porte désormais le nom de Schnorr von Carolsfeld, d'après le nom du lieu où fut fondée à l'origine l'entreprise familiale, la martellerie de Carlsfeld. Un tournant majeur dans l'histoire de la famille est marqué par le mariage d'un des descendants de cette première lignée nobiliaire, Johann Enoch (1686-1753), avec un membre de la famille Oeser de Schlettau dans les monts Métallifères, Sophie Concordia (1693-1757) : de cette union, intervenant après la destruction

12. Ces « autres parents » sont la sœur de l'artiste, Otilie, (n° 9, 13, 21...), plus rarement son frère Eduard (n° 8 par exemple) ou – dans un cas seulement – sa mère (n° 11).

13. Nous nous référons ici au titre de l'article de Karl-Heinz Mehnert : « Unternehmer und Künstler. Bemerkungen zur Familie Schnorr von Carolsfeld », in *Julius Schnorr von Carolsfeld 1794-1872* (expositions au *Museum der bildenden Künste* de Leipzig, du 26 mars au 23 mai 1994, et à la *Kunsthalle* de Brême, du 5 juin au 31 juillet 1994), Leipzig, Edition Leipzig, 1994, p. 45-52.

14. La chronique de la ville fait mention d'un Johann Snorr (1564-1637), élu au Conseil municipal en 1620, puis exerçant la fonction de juge de la ville de 1630 à 1635.

accidentelle (lors de l'incendie de la ville de Schneeberg en 1719) d'une bonne partie de l'entreprise, et des liens familiaux qu'elle permet de nouer découle l'infléchissement artistique de la destinée familiale, comme l'atteste le parcours de l'un de leurs petits-fils, Veit Hanns Schnorr von Carolsfeld – le père, précisément, du rédacteur des *Lettres d'Italie*. Parti à Leipzig pour étudier le droit, comme son père, le jeune Veit Hans passe en effet le plus clair de son temps auprès de Adam Friedrich Oeser, le directeur de l'Académie de dessin, peinture et architecture de Leipzig, jusqu'à établir avec ce dernier une relation très étroite, similiaire à celle qui unirait un fils à son père¹⁵. C'est à la direction de cette même Académie que se retrouvera, après ses années de formation, Veit Hans Schnorr, qui, dès lors, n'aura de cesse de contribuer activement au développement de la vie artistique de Leipzig – à la fondation du *Kunstverein* par exemple, en 1837. Si son œuvre picturale, qui ne s'écarte guère du canon classique de l'époque – à l'exception peut-être d'un autoportrait remarquable, particulièrement expressif¹⁶ – est d'un intérêt limité, son influence dans le domaine de l'enseignement et de la diffusion des arts est grande, ne serait-ce qu'en raison du poste qu'il occupe (et qu'il obtient grâce la médiation de Johann Friedrich August Tischbein) de 1816 jusqu'à sa mort en 1841. Au nombre de ses relations et amis figure notamment le célèbre écrivain, librettiste et critique musical Friedrich Rochlitz qui, en juillet 1817, dans une lettre à Goethe¹⁷, avait loué le talent et les qualités humaines des trois enfants du directeur de l'Académie, tous dirigés très tôt vers une voie artistique – seul le deuxième, Eduard, choisira finalement, sous l'impulsion des guerres de libération, la carrière militaire.

Ainsi, lorsque le fils cadet, Julius, écrit à son père dès les premiers jours de son séjour romain, c'est aussi à un des "piliers" de la vie artistique dans la ville de Leipzig qu'il s'adresse. Rares sont les lettres qui ne s'achèvent que par une simple salutation filiale, aussi affectueuse soit-elle (du type « Dein Dich liebender Sohn »); très souvent, elles se closent par une liste de personnes à saluer, révélatrice du « réseau » à la fois professionnel et amical qu'entretient leur destinataire. Ainsi, à la fin de la longue lettre du 9 janvier 1818, sur le contenu singulier de laquelle nous reviendrons plus loin, sont énumérés les noms de Quandt et de Rochlitz, évoqués précédemment, ainsi que de Gehler, conseiller de la cour et policier judiciaire à Leipzig et de Hillig, docteur en droit¹⁸. Dans ce contexte, il n'est guère étonnant de voir le père jouer le rôle d'intermédiaire,

15. Il est fort possible qu'il y ait un lien de parenté entre le célèbre peintre et sculpteur et la grand-mère du jeune élève; néanmoins, nos recherches ne nous ont pas permis de démontrer avec certitude l'existence d'un tel lien. Dans son article, K.-H. Mehnert souligne le rôle qu'auraient joué des « liens de parenté du côté maternel », sans toutefois préciser leur nature exacte: « Verwandtschaftliche Bindungen mütterlicherseits förderten das nahezu väterliche Verhältnis zwischen seinem Lehrer und dem jungen Veit Hans » (Mehnert, p. 47).

16. Veit Hanns von Carolsfeld, *Selbstbildnis* (1834), Mainz (collection particulière). Cet autoportrait du peintre a été conservé dans la famille Schnorr en différentes versions.

17. « Ich kenne keine noch so jungen Künstler, von denen man sich so viel versprechen konnte; zumal das sie auch einfache, kräftige, bescheidene, liebe, gute Menschen sind » (Mehnert, p. 50).

18. « Endlich bitte ich Dich, alles herzlichst zu grüßen, besonders Quandt, Rochlitzens, Gehlers, Hillig [...] » (BI n° 5, p. 45-46).

lorsque son fils lui demande de faire parvenir à temps pour une exposition sur le sol allemand des dessins d'un collègue séjournant lui aussi à Rome (ceux du graveur sur cuivre Heinrich Schmidt par exemple¹⁹), ou bien encore celui de critique d'art, Julius soumettant régulièrement à l'œil et au jugement de son père des dessins préparatoires à des œuvres de grande envergure²⁰. Même si sa voix ne se fait pas directement entendre par le biais de la correspondance – une des spécificités de notre objet d'étude étant son caractère unilatéral (ne sont publiées que les lettres de Julius Schnorr et non celles de ses correspondants) –, Veit Hanns von Carolsfeld est omniprésent dans les *Lettres d'Italie* : comme père, comme expert en matière d'art et surtout comme "homme de réseau", sollicité par son fils et l'entourage de ce dernier pour intervenir dans des affaires indifféremment privées et / ou publiques, en raison de la confiance que son nom inspire²¹ et de sa position sociale.

En résulte une sorte de mélange des genres (ou "brouillage des pistes") qui ne peut que favoriser la tension naturellement induite par la correspondance entre les pôles du particulier et du général, du privé et du public – ou du « secret » et du « réseau ».

Entre public et privé, « réseau » et « secret » : les (en)jeux de la correspondance

Au terme de l'introduction qu'il joint à l'édition des *Lettres d'Italie*, Franz Schnorr von Carolsfeld se demande si son père, de son vivant, aurait donné son accord à la publication de sa correspondance²². C'est dans l'une des lettres de ce dernier que se trouve la réponse, plutôt évasive : « Gewisse Sachen drucken zu lassen soll man andern Leuten, wenn man gestorben ist, überlassen; da wird mit mehr Unparteilichkeit als im Leben entschieden, ob's der Mühe und das Papier wert ist²³ ». Toutefois, lorsque la personne à qui revient la décision de publier (ou non) une correspondance privée en fonction de son intérêt pour le "grand public"

19. BI n° 32, p. 179. Il s'agit même de les mettre sous cadre dès leur arrivée à Leipzig, avant de les envoyer à Dresde.

20. On se référera ici notamment à la lettre du 10 septembre 1821, dans laquelle le peintre commente – à la suite des remarques faites et transmises par son père – son *Annonciation* (*Die Verkündigung*, 1820) : « Doch jetzt zu Deinem Brief. Obwohl ich es eigentlich nicht leiden kann, wenn Künstler Kommentare zu ihren eignen Werken schreiben, so veranlaßt mich doch Dein Brief (in welchem Dein Urteil und das Urteil unserer Freunde und Freundinnen verzeichnet ist) mich weitläufig über meine Verkündigung zu erklären » (BI n° 43, p. 233). S'ensuit une longue autoexégèse de son travail.

21. Cette « confiance » est explicitement évoquée dans la lettre du 26 mars 1818, où Julius Schnorr demande à son père d'intervenir personnellement dans « l'affaire Platner » (cf. *infra*) : « So will ich mich denn fürs erste eines Auftrages entledigen, woraus Du sehen wirst, welch' ein Vertrauen man zu uns hat. Deine Teilnahme und Verwendung wird wieder in Anspruch genommen, und zwar für unseren Platner » (BI n° 10, p. 64).

22. « Ob nun Schnorr, wenn er lebte, mit der Veröffentlichung seiner hiermit dem Druck übergebenen Briefe aus Italien einverstanden wäre? » (BI, p. 17).

23. *Ibid.*

se trouve être un membre proche de la famille de l'auteur, le critère d'impartialité (*Unparteilichkeit*) devient sujet à caution, au point de générer une contradiction que ne manque pas de relever le fils de l'artiste :

Wenn demgemäß dem unterzeichneten Herausgeber allein die Verantwortlichkeit für ihre Veröffentlichung zufällt, so glaubte derselbe doch unbedenklich diese Verantwortlichkeit auf sich nehmen zu dürfen, und zwar *nicht weil, sondern obgleich er ein Sohn des Briefschreibers ist*²⁴.

L'ambiguïté de cette démarche éditoriale, partagée entre volonté d'objectivité et adhésion subjective, caractérise de la même manière l'échange épistolaire, traversé par les dimensions opposées de la communication (publique) et de l'aveu (privé). Parce qu'elle est naturellement sous-tendue, comme nous venons de le voir, par les nombreuses ramifications de la famille Schnorr von Carolsfeld, la part du « réseau » est indéniablement dominante dans les *Lettres d'Italie*. Le lecteur ressent très fortement la présence de ce « front familial » qu'évoquent Roger Chartier et Jean Hébrard : Julius demande par exemple à son père d'intercéder auprès de Ernst Platner, père de son ami (et peintre comme lui) Ernst Zacharias qui séjourne aussi à Rome et se retrouve dans une situation difficile suite au désengagement de son père (qui désapprouve ses choix à la fois professionnels et familiaux²⁵), ou bien le prie de lui envoyer – si la voie épistolaire le permet – des dessins que possède Gehler et dont il a besoin dans le cadre de son travail à la Villa Massimo²⁶. En bref, le « réseau » fonctionne à merveille, autour de ce maillon central qu'est Veit Hannes Friedrich von Carolsfeld dont l'intervention est tout aussi souvent sollicitée que le jugement esthétique. Toutefois, les expressions choisies pour désigner la nature (et la qualité) de l'échange établi avec ce dernier traduisent parfaitement la portée que peut avoir, dans la sphère du privé, la lettre envoyée et / ou reçue – et donc, la part, aussi, du « secret » dans cette correspondance. Des termes tels que « commerce de pensées » (« Gedankenverkehr ») ou, de manière plus significative encore car rappelant le vocabulaire piétiste, « communauté d'esprit » (« Seelengemeinschaft ») apparaissent notamment dans la lettre du 1^{er} janvier 1825 où les traditionnelles formules de vœux du Nouvel An sont remplacées par un rappel, particulièrement appuyé, des liens à la fois affectifs et intellectuels qui unissent le fils au père :

Am 1. Januar 1825.

Liebster Vater!

Obwohl am Schlusse des alten und beim Beginn des mit heute eintretenden neuen Jahres durch einen unmittelbaren, geistigen Verkehr unsere Seelen mehr als gewöhnlich aneinander gezogen und vereinigt wurden, so soll doch dieser Gedankenverkehr noch ein Zeugnis

24. *Ibid.* (termes soulignés par nous).

25. BI n° 10, p. 64 sq.

26. BI n° 44, p. 241. Rappelons ici que Julius Schnorr von Carolsfeld accepte finalement, après avoir longuement hésité et d'abord refusé (notamment en raison de l'ampleur de la tâche), de s'associer au projet nazaréen de réalisation de fresques sur les murs des nombreuses pièces de la Villa Massimo – pour la salle qui lui est confiée à la suite du décès brutal, le 12 novembre 1821, de l'artiste auquel le *Marchese* Massimo avait entre-temps fait appel, Domenico del Frate, le peintre choisit le thème du *Roland furieux* de l'Arioste.

erhalten in diesen geschriebenen Worten; damit auch dann, wenn diese Stunden vorüber sind, wir ein Zeichen haben, an dem wir uns unserer Seelengemeinschaft erinnern²⁷.

Le degré d'intimité ici attesté est certainement renforcé par la situation spécifique de la petite colonie de peintres allemands installée sur le sol italien : le mode de vie (et de création artistique) du premier groupe nazaréen se distingue en effet par une « remarquable insularité culturelle, linguistique et intellectuelle²⁸ » – tout autant que religieuse, pourrait-on ajouter, dans la mesure où les Nazaréens allemands sont majoritairement de confession protestante (seul Overbeck, qui restera définitivement à Rome, se convertit au catholicisme en 1813) –, la “sphère d'action” des peintres exilés restant limitée au périmètre du quartier de Sant'Isodoro où ils ont tout d'abord trouvé refuge. Toutefois, indépendamment du lien de cause à effet entre isolement géographique (et, dans le cas des Nazaréens, identitaire) et pratique épistolaire²⁹, la lettre est et reste l'espace privilégié de la confiance, du « secret » partagé avec nul autre que le destinataire. En témoigne en particulier ce passage de la lettre du 20 décembre 1817 dans lequel Julius Schnorr von Carolsfeld estime préférable de ne pas voir divulguées les remarques (pouvant passer pour présomptueuses) que lui inspire la découverte, alors qu'il n'est encore qu'à Florence, des œuvres d'un des Maîtres de la Renaissance italienne :

Die Werke, die ich bis jetzt von Michael Angelo gesehen, und ich sah denn schon einige, haben mit gar nicht gefallen, doch soll man diesen Meister erst in der Sixtinischen Kapelle kennen lernen. Du wirst über die Kühnheit dieser Äußerungen erstaunen, es dürfte auch wohlgethan sein, sie niemand mitzuteilen³⁰.

Souhaiter que de tels propos, très personnels, restent confinés à la sphère privée relève néanmoins du vœu pieux, dans la mesure où les lettres pourtant adressées à un destinataire isolé (et privilégié) sont souvent lues dans un cercle élargi. Ainsi, Julius Schnorr von Carolsfeld sait pertinemment que les confessions faites par voie épistolaire à sa sœur Ottilie peuvent être révélées à d'autres personnes extérieures à la famille (au premier rang desquelles Johann Gottlob von Quandt ou bien encore l'écrivain et critique musical Johann Friedrich Rochlitz), ce qui devrait l'inciter – note-t-il non sans un certain amusement dans la lettre du 24 mars 1818 – à prendre « d'autres précautions³¹ ».

27. BI n° 54, p. 287.

28. Nous reprenons ici l'analyse d'Élisabeth Décultot (« Rome 1820. Les nazaréens et le paysage », *Studiolo*, n° 2, 2003, p. 43-75, cit. ici p. 49).

29. Ce lien apparaît clairement dans la lettre du 17 novembre 1821, qui s'achève par ces termes : « Obwohl wir leiblich getrennt bleiben, wollen wir doch das geistige Leben in Gemeinschaft fortführen » (BI n° 44, p. 242). Au début de la longue lettre du 22 février 1820, Julius Schnorr von Carolsfeld rappelle également la capacité d'empathie que peut nourrir, chez l'auteur comme chez le[s] destinataire[s] de la lettre, la communication épistolaire, pour peu qu'elle repose sur de « fidèles comptes rendus de [leurs] faits et gestes » : « Treue Berichte über unser Thun und Treiben, über unsere nächste Umgebung werden es erleichtern, sich mit Lebhaftigkeit an die Stelle des andern zu versetzen und gleichsam sein Leben mitzuleben » (BI n° 30, p. 160).

30. BI n° 3, p. 32-33.

31. « Ich hätte schon eher recht, andere Rücksichten zu nehmen, da Du meine Briefe nicht immer allein liest, sondern anderen Leuten die Geheimnisse meines Herzens, meine Liebschaften und meine

On comprend mieux, dès lors, comment il devient possible, dans les *Lettres d'Italie*, de passer aussi aisément de l'espace intime à la sphère publique (et inversement), leur auteur ayant parfaitement mesuré la perméabilité de la frontière qui théoriquement les sépare – et en en jouant même, si l'on songe à la position adoptée face à la question d'une éventuelle publication de sa correspondance "privée". Des remarques d'ordre personnel, concernant la santé du jeune homme (fréquemment atteint, en particulier l'été, par des accès de fièvre qui le retardent dans ses travaux³²) ou ses préoccupations quotidiennes dans cette onéreuse capitale de l'art qu'est Rome (l'aspect financier venant souvent, comme nous le verrons, interférer dans l'échange épistolaire du fils avec son père) alternent indifféremment avec des considérations esthétiques, portant sur les propres réalisations de l'artiste (choix de ses sujets, informations sur l'avancement des différents projets en cours³³) ou plus généralement sur la situation de l'art en Italie, comparée à celle que lui et ses confrères sécessionnaires ont connue dans leur propre pays³⁴. Souvent, le passage d'un volet à l'autre n'est marqué que par un saut de ligne, indiquant le début d'un nouveau paragraphe – et donc l'amorce d'un sujet qui parfois contraste brutalement avec ce qui précède. Voici ce que l'on peut lire par exemple, dans la lettre du 13 janvier 1819, à la suite de la longue description du projet de décoration d'une des salles du Casino Massimo (accompagnée même d'un croquis où sont numérotés les différents panneaux consacrés à des scènes du *Roland furieux* de l'Arioste): « Ce n'est

Trübschaften verrätst [...] », BI n° 9, p. 61. Cette remarque faite sur le ton de la « plaisanterie » est immédiatement contrebalancée par la (ré)affirmation de la relation de confiance qu'entretient l'artiste avec « tous [les] chers amis » de sa famille (« [...] Scherz beiseite, Leuten, wie Quandt, Rochlitzens, Gehlers und alle Eure lieben Freunde sind, denen kannst Du mich umwenden, wie Du willst [...] » – en matière de diffusion des « secrets » de l'artiste, de ses joies comme de ses peines, Otilie obtient donc carte blanche.

32. Nous renvoyons notamment à la lettre du 17 juillet 1819, dans laquelle Julius Schnorr von Carolsfeld fait part à son père de ses difficultés à s'adapter au climat italien, au point d'envisager de mettre un terme à son séjour en Italie (BI n° 25, p. 137).

33. De manière significative (et révélatrice, nous y reviendrons, de la fonction communicative des *Lettres d'Italie*), il est fait largement mention dès la première lettre envoyée de Trieste le 16 novembre 1817 (Julius Schnorr von Carolsfeld n'a pas encore atteint Rome) d'un tableau réalisé à Vienne, juste avant le départ pour l'Italie, et initialement intitulé *Pèlerinage (Wallfahrt)* – l'œuvre est également évoquée dans l'introduction aux *Lettres d'Italie*, comme étant l'une des productions majeures de l'artiste parvenu à maturité durant ses années de formation à l'Académie des beaux-arts de Vienne (à partir de 1811). Le fait que le peintre revienne d'emblée sur ce tableau-clé montre bien l'usage qu'il souhaite faire aussi de sa correspondance, au-delà de sa fonction purement informative : prévenir les éventuels reproches techniques que pourrait lui faire son père (notamment un défaut de maîtrise en matière de perspective aérienne) ou bien encore indiquer un autre choix de titre (ce sera finalement un *Saint Roch distribuant des aumônes*, en lien peut-être avec le texte que Goethe avait publié en 1814 sur la *Fête de saint Roch à Bingen*).

34. Nous renvoyons par exemple à la lettre du 24 mars 1818, adressée à la sœur de l'artiste, et en particulier au passage suivant : « In der That lebt hier der Künstler in einem ganz anderen Verhältnis; einer ist dem andern gleich, nur wer was kann, wird geschätzt; auch ist er hier auf gewisse Weise dem Publikum näher, da der Unterschied der Stände gar nicht drückend ist, Prinz und Maler steht hier so nahe, wie es nirgends so leicht sein kann; so ist es denn nicht leicht, daß ein Mensch von einiger Geschicklichkeit unbemerkt und unerkannt bleibt » (BI n° 9, p. 56-57).

pas d'une manière aussi plaisante que je terminerai cette lettre, dans la mesure où, malheureusement, il me faut encore te demander de l'argent³⁵ ». Ce type de demande, qui renvoie aux difficultés matérielles des peintres exilés, intervient régulièrement, sans gêner pour autant le développement de propos plus élevés. C'est ainsi que, dans la lettre du 19 août 1819³⁶, un « inventaire de dessins achevés » est suivi sans transition aucune d'une sorte d'état des lieux financier, par le biais duquel le peintre détaille ses frais de nourriture (6 Baiocchi³⁷ pour le petit-déjeuner, 20 pour le déjeuner, 14 pour le dîner, soit 40 Baiocchi par jour ou 12 scudi par mois), puis énumère tous les « autres besoins à couvrir une fois par mois » (allant du logement au produit de cirage, en passant par le linge et diverses nécessités quotidiennes). Enfin, le fils ne manque pas de rendre compte à son père des différentes dépenses engagées dans le cadre de ses occupations professionnelles et personnelles (achat de matériel de peinture et « frais de représentation », à l'occasion par exemple de la venue à Rome de Louis de Bavière³⁸). Au-delà de l'amusement que peut provoquer, chez le lecteur, un tel catalogue, c'est essentiellement la coexistence naturelle, comme allant de soi, de deux pôles que nous soulignerons ici : celui de la sphère privée (même si le détail des sommes dépensées est aussi un élément d'information générale sur les conditions de vie et de travail des peintres exilés) et celui de l'activité artistique, relevant potentiellement du public (les dessins référenciés étant destinés à être présentés à l'entourage familial et professionnel du père de l'artiste³⁹).

Un autre exemple d'absence de cloisonnement entre ces deux domaines – comme, aussi, entre le particulier et le général, l'individuel et le collectif – nous est offert par l'insertion, au beau milieu d'une lettre⁴⁰ que le peintre envoie de Florence à son « très cher père » (« Liebster Vater »), d'un texte adressé aux « citoyens de Lübeck » (« An die Bürger Lübecks »). Ce n'est pas Julius Schnorr qui en est (directement) l'auteur, mais l'historien de l'art (également écrivain, peintre, collectionneur et mécène) Carl Friedrich von Rumohr, qui héberge le jeune peintre lors de son passage à Florence au début de l'année 1818. Ce dernier est chargé de transmettre à son père un extrait de l'« essai » qu'a rédigé le baron Rumohr en réaction à la « spéculation » menée par un marchand d'art allemand sur le sol italien et qu'il souhaite voir publié dans le *Leipziger Zeitung*. On voit bien ici le rôle de « courroie de transmission » que joue le père de l'artiste, au centre d'un « réseau » de relations suffisamment influent pour que le baron Rumohr souhaite en bénéficier ; plus encore, cette mise en abyme épistolaire, si l'on peut se permettre de qualifier ainsi l'enchâssement d'un texte à visée de diffusion publique dans une lettre adressée à un proche, est révélatrice des (en)

35. « Den Schluß des Briefs kann ich nicht so lustig einrichten, denn ich muß Dich leider wieder um Geld bitten » (BI n° 20, p. 115).

36. BI n° 16, p. 92-93.

37. Le Baiocco est une monnaie en vigueur dans les États pontificaux (100 Baiocchi équivalent à 1 scudo).

38. Cf. *infra* note 52.

39. Cf. *supra* note 20.

40. BI n° 5, p. 38 sq.

jeux de la correspondance, laissant entrer en interaction espace intime et sphère publique. Concrètement, il s'agit d'un appel de collecte de fonds, dans le but de financer un projet de réalisation de fresques illustrant les « actions les plus remarquables de l'histoire ancienne de Lübeck – et même de toute la Hanse⁴¹ ». Pourquoi cette ville du Nord de l'Allemagne et pourquoi ce choix d'un type de peinture alors plutôt passé de mode (et dont la pratique s'est perdue depuis son apogée à l'époque médiévale)? La réponse tient en un mot ou plutôt en un nom : Friedrich Overbeck, le chef de file du mouvement nazaréen, exilé à Rome à partir de 1810 et originaire, on le sait, de la ville hanséatique. C'est parce qu'il a bien conscience des difficultés pour un artiste allemand, aussi talentueux et reconnu soit-il (comme le confirme notamment la commande passée par le *Marchese Massimi* à Overbeck et Cornelius), de s'imposer dans une Rome déjà saturée sur le plan artistique que le baron Rumohr songe à « réimporter » le travail des Nazaréens, en commençant par le faire valoir aux yeux de leurs compatriotes dans cet « essai » transmis par la voie épistolaire. Si « l'exemple de Lübeck » pouvait être suivi par d'autres villes, écrit le baron pour finir, un « art allemand » pourrait naître, ce qui éviterait de devoir « aller dans des pays étrangers pour se faire artiste et se nourrir⁴² ». S'apprêtant à connaître la même situation (mais sans imaginer alors qu'elle durerait dix années...), Julius Schnorr von Carolsfeld ne peut que souscrire à ce projet et s'en faire le porte-parole auprès de son père. Sans suite, manifestement, tout au moins pour la ville de Lübeck (il en va autrement, on le sait, pour Munich où reviendra Cornelius, rappelé par Louis de Bavière), puisqu'Overbeck choisira de rester définitivement à Rome. Il n'empêche, la démarche adoptée ici reste centrale pour notre propos : la lettre individuelle devient le support d'une requête à visée collective, entrecoupée des propres commentaires de son rapporteur, notamment lorsqu'il souligne à quel point de « telles œuvres publiques⁴³ » peuvent être bénéfiques, à la fois pour la ville qui les accueillent et les artistes qui les produisent.

À ce stade de notre analyse, il apparaît clairement que la dimension sociale de la correspondance « ordinaire » ne permet pas d'expliquer à elle seule l'oscillation permanente entre les pôles du privé et du public. En entretenant cette correspondance tout au long de ses dix années passées en Italie, Julius Schnorr von Carolsfeld ne poursuit-il pas un but précis, distinct de celui qu'il assigne à son journal de bord? C'est au Caffè Greco, centre névralgique de la sociabilité nazaréenne non loin de la place d'Espagne, qu'il reçoit, de même que « la plupart des artistes allemands⁴⁴ », les lettres de son père, comme si, d'emblée,

41. « die vorzüglichen Handlungen der alten Geschichte Lübecks, ja der ganzen Hansa » (*ibid.*, p. 42).

42. « Zum Schluß wünsche ich, daß andere Städte [...] Lübecks Beispiel folgen mögen, um es herbeizuführen, daß wir wieder eine deutsche Kunst haben und nicht in fremde Lande laufen müssen, um uns zu Künstlern zu machen und zu ernähren » (*ibid.*, p. 44).

43. « Hier in Italien, besonders in Florenz, fühlt man wohl mehr als an anderen Orten, welche schöne Sache es um solche öffentliche Werke ist, welche Zierde sie einer Stadt gewähren [...] » (*ibid.*, p. 43-45).

44. « An die meisten deutschen Künstler werden die Briefe dahin geschickt, mein Name ist dort auch schon bekannt » (BI n° 2, p. 29).

parcours individuel et destinée collective se (con)fondaient : derrière le « je » transparaît le « nous », la volonté de maintenir le lien avec l'entourage familial malgré l'éloignement géographique se doublant chez le jeune peintre rapidement intégré à un groupe (au Caffè Greco, son « nom est [...] déjà connu⁴⁵ », relève-t-il avant même d'arriver à Rome) d'un réel souci de promotion identitaire.

La plume et le pinceau : un même combat ?

C'est tout d'abord en reprenant la distinction opérée par Julius Schnorr von Carolsfeld lui-même, dans la lettre du 30 octobre 1819, entre sa correspondance et son journal de voyage que l'on peut mieux saisir la fonction spécifique des *Lettres d'Italie*. Plus espacées dans le temps et relevant aussi d'une pratique moins familière au peintre⁴⁶ que celle de la tenue d'un journal, les lettres ont manifestement moins vocation à établir un relevé des événements vécus au quotidien (lieux visités, personnes rencontrées...) et des impressions qui en résultent :

Seitdem ich Dir das letzte Mal geschrieben habe, ist eine geraume Zeit verflossen und gerade eine so inhaltreiche, daß es mir unmöglich wird, Dir nur einigermaßen befriedigende Auskunft über alles, was sich zugetragen hat, zu geben. Wenn ich in meinem Tagebuch nachsehe, so muß ich selbst erstaunen, was ich Dir alles zu berichten hätte. [...] Doch wie gesagt, es ist unmöglich, dies alles nachzuholen, und ich muß Dich auf meine Rückkunft, auf mein Tagebuch vertrösten. Das soll uns dann manchen Winterabend zugute kommen, nicht als ob so viel drinnen stände, daß ich nur zu lesen brauchte. Dieses nicht, aber alles ist doch so bezeichnet, daß ich leicht Anhaltspunkte zu meinen Erzählungen finden kann⁴⁷.

C'est à une visée essentiellement communicative – et non simplement narrative – qu'obéissent les *Lettres d'Italie*, intégrant d'emblée des informations sur les modalités de création artistique qui s'offrent au jeune réfractaire à l'enseignement

45. *Ibid.*

46. Régulièrement, Julius Schnorr von Carolsfeld évoque ses difficultés, voire sa réticence, à prendre la plume, comme dans la lettre du 24 mars 1818 (« Einen vernünftigen Brief zu schreiben wird mir aber gar so schwer; ich komme eher dazu, einen ganzen Tag über an die Leute zu denken, als eine Stunde lang an sie zu schreiben », BI n° 9, p. 60) ou dans celle qui lui fait suite, datée du 26 mars (« Sobald ich mich einigermaßen fähig fühle, will ich Dir meine Ansichten über die Meister, welche ich kennen gelernt habe, mitteilen, obwohl mir das Schreiben und Beschreiben sehr sauer wird », BI n° 10, p. 63) ; loin de n'être qu'une coquetterie de la part de notre "apprenti épistolier", cet aveu récurrent permet aussi au peintre de prendre une certaine distance par rapport au mot écrit – autre différence avec le mode de confession plus immédiate, moins réfléchi du journal de bord – sans renier pour autant (ni renoncer à exploiter) ses ressources communicatives.

47. BI n° 28, p. 155. C'est également à son journal que Julius Schnorr von Carolsfeld réserve le récit détaillé de faits marquant la vie de la petite colonie de peintres ou celle des personnalités qui gravitent autour d'elle, par exemple lorsque Carl Friedrich von Rumohr est agressé par des bandits italiens dans la région montagneuse d'Olevano (« In Rom ist unterdes allerlei Merkwürdiges vorgefallen. Baron Rumohr ist in Olevano, eine Tagereise von Rom, von Räubern überfallen worden, aber doch glücklich entwischt. [...] Ein Näheres über diese Geschichte sollt Ihr in Leipzig aus meinem Tagebuche vernehmen », BI n° 25, p. 141).

de l'Académie dès son arrivée à Rome⁴⁸. Toutes font office de miroirs tendus à ceux qui sont restés de l'autre côté des Alpes et perçoivent ainsi une autre forme d'existence et de reconnaissance possible en tant qu'artiste. Dès le début de sa correspondance, à partir de février 1818, Julius Schnorr von Carolsfeld intègre dans les descriptions de sa vie à Rome des considérations sur l'apport d'un tel séjour, non seulement pour sa formation personnelle, mais également pour le renouveau de l'art en Allemagne : « [...] Rome était un passage obligé », affirme-t-il par exemple avec force dans la lettre du 24 mars 1818, si l'on veut qu'un « meilleur esprit dans l'art puisse être partagé dans notre pays⁴⁹ ». Même le journal, pourtant réservé par essence à un usage privé, n'échappe finalement pas à cette « dynamique communicative », comme le montre notamment la description du séjour que fit le peintre à Florence et en Toscane avant l'automne 1819⁵⁰ : le récit des impressions de voyage est immanquablement précédé d'un « rapport d'activité » particulièrement élogieux en matière de production nazaréenne, témoignant d'une sorte d'âge d'or de la « vie artistique allemande à Rome⁵¹ » – un des points d'orgue en aurait été la fête donnée par les *Deutsch-Römer* au terme d'un des séjours romains du prince royal de Bavière⁵².

Néanmoins, Julius Schnorr von Carolsfeld va plus loin encore dans ses lettres qu'il invite, dans un souci d'objectivité, à considérer non pas tant comme des bribes de « conversations orales » dominées par l'impression du moment⁵³ que comme une « suite d'informations se compensant entre elles » et finissant par

48. Nous renvoyons ici en particulier à la lettre du 24 mars 1818, citée précédemment (cf. note 34).

49. « [...] Rom mußte sein, wenn in unserem Vaterland ein besserer Geist in der Kunst gemein werden sollte » (BI n° 9, p. 56). C'est également dans cette lettre que Julius Schnorr von Carolsfeld expose la spécificité du contexte italien, se distinguant par une relation d'égal à égal entre les artistes – et même entre « prince et peintre ».

50. Nous nous appuyons ici sur la transcription du feuillet 30 qu'a aimablement effectuée pour nous Françoise Knopper et que, pour des raisons pratiques, nous ne citerons que partiellement – rappelons que le texte de ce journal est consultable, dans sa version originale, sur le site de la SLUB (cf. *supra*, note 11).

51. « In dieser Zeit war der Höhepunkt des deutschen Kunstlebens zu Rom [...] », *ibid.* (dans la marge est ajoutée la mention « Winter 1817/18 », mais les faits rapportés ensuite couvrent une période allant jusqu'à l'été 1819 – là encore, nous remercions Françoise Knopper pour cette indication).

52. « Wollte man einen bestimmten Zeitpunkt oder ein Ereignis nennen, in welchem die Blüthe des römischen Kunstlebens in der schönsten [Fassung?] sich zeigte, so könnte man gewiss nichts anderes als das Fest nennen, welches wir Deutschen aus frischer Liebe zum Kronprinzen vor seiner Abreise von Rom veranstalteten » (*ibid.*). Il en est également question dans la correspondance, précisément dans la lettre du 11 juin 1818 (BI n° 13, p. 89) – c'est au cours de cette fête que fut porté, y compris par le prince lui-même, le « costume dans le style de la Renaissance allemande » (*altdeutsche Tracht*) qu'avaient adopté les Nazaréens allemands, comme signe d'appartenance identitaire à une même communauté artistique.

53. Dans la lettre du 29 décembre 1820, le peintre recommande déjà à son père de ne pas « attacher trop d'importance » aux lettres qu'il lui envoie, les propos écrits sur le vif étant plus sujets à caution (car davantage soumis aux variations de l'affect) que l'image peinte (« Auf Briefe magst du kein so gar großes Gewicht legen; in lichten Augenblicken schreibt man oft etwas nieder, was einem von Herzen gehen und eine lebendige Überzeugung sein kann (wenigstens, was ich schreibe, ist immer meine Überzeugung), doch aber im Thun und Wirken nicht immer gleich entschiedenen Einfluß ausübt », BI n° 38, p. 201).

former « un Tout »⁵⁴. La volonté de contrôler, autant que faire se peut, la réception de sa correspondance, par exemple en recommandant de ne pas toujours “prendre au pied de la lettre” (si l’on peut dire) certains de ses propos (notamment s’ils sont pris isolément) ou bien, de manière plus significative encore, en s’opposant à la publication d’une de ses lettres adressées à J. F. Rochlitz⁵⁵ – lorsqu’il la découvrira, partiellement reproduite, dans un journal viennois, il aura alors le sentiment d’avoir été « fait écrivain de force⁵⁶ » –, montre bien la conscience aiguë qu’a le peintre de la portée de la communication épistolaire. Dans cette même lettre où il sollicite l’intervention de son père dans “l’affaire Platner”, Julius confie, de manière un peu sibylline, qu’en rendant compte de « l’état actuel de l’art » en Italie, il poursuit en parallèle des « buts particuliers⁵⁷ ». Le sens de ces propos s’éclaircit lorsque, dans une lettre ultérieure rédigée à l’attention de sa jeune sœur Ottilie, le peintre avoue qu’il a parlé « plus que trop de ces choses [c’est-à-dire de l’art] » dans un courrier envoyé à Rochlitz et, pour certaines en particulier, non sans désintéressement, compte tenu de la personnalité et de l’influence du célèbre destinataire :

Da Du gern von Kunst hörst, so wisse, daß ich in einem Brief an Rochlitz mehr als zuviel von solchen Sachen geschrieben habe. Er wird wohl Euch mitgeteilt werden. Ich muß gestehen, daß ich manches nicht ohne Absicht geschrieben habe an ihn, als einen Mann, welcher mit dem Publikum in einem Verhältnis steht, in welchem er der guten Sache sehr nützen kann,

-
54. « Zwar weiß ich, daß du meine Briefe an Dich wie mündliche Unterredungen, in denen die augenblickliche Stimmung sich gewöhnlich geltend macht, betrachtest und daher kein großes Gewicht auf ein einzelnes Gespräch legest, sondern eine Reihe von Mitteilungen, die sich untereinander ausgleichen, als ein Ganzes betrachtest » (BI n° 43, p. 231). Toute proportion gardée, cette définition de la correspondance rappelle celle qu’a donnée Friedrich Schlegel pour le dialogue, présenté comme « une chaîne ou une couronne de fragments » (« Ein Dialog ist eine Kette, oder ein Kranz von Fragmenten », Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, éd. par Ernst Behler, Munich / Paderborn / Vienne, Schöningh, 1958 sq., vol. 2, Fragment n° 77, p. 176) ; bien sûr, il ne s’agit pas ici de chercher comme F. Schlegel à soustraire le discours esthétique à tout enfermement dogmatique dans un système clos, mais plus simplement de prévenir tout reproche de partialité ou même d’erreur dans les avis donnés sur les amis et collègues partageant le quotidien du peintre.
55. Les réticences du peintre, longuement exposées dans la lettre du 5 décembre 1818, sont essentiellement liées à sa crainte de s’être trompé dans ses « jugements sur [ses] amis » et donc de risquer de nuire à ces derniers si ses propos devaient être publiés : « Wäre ich im Innersten überzeugt, daß ich mich in keinem Dinge geirrt, besonders in Urteilen über meine Freunde vollkommen recht geurteilt hätte, so würde ich [...] keinen Augenblick mit meinem Ja [zum Drucke des Briefes] zaudern. So aber, da ich dies Gefühl keineswegs habe, ja bestimmt fürchte, vielleicht den einen zu hoch, den anderen nicht hoch genug angeschlagen zu haben, würde ich niemals ein gutes Gewissen mehr haben können, wenn ich Unberufener öffentlich mit meinen Urteilen aufgetreten wäre, da nicht zu berechnen ist, welcher Nachteil für den oder jenen zu gering Geachteten aus meinen Worten hervorgehen könnte » (BI n° 9, p. 109).
56. « Vor kurzem habe ich in einer Wiener Zeitschrift in einer Abhandlung über Rom einiges aus meinem Brief an Hofrat Rochlitz abgedruckt gefunden. So werde ich denn mit Gewalt zum Schriftsteller gemacht » (BI n° 23, p. 132).
57. « Ich bin nun schon so lange hier und doch noch nicht dazu gekommen, Dir zu schreiben, wie ich es hier inbezug auf die jetzt lebende Kunst gefunden [...]. Da mir aber sehr daran gelegen ist, Euch hiervon nach meinen Ansichten zu unterrichten und da ich noch *besondere Zwecke* hiermit verbinde, so habe ich mir vorgenommen, alle meine Kräfte zusammenzunehmen, um etwas Vernünftiges womöglich zustande zu bringen » (BI n° 10, p. 67, termes soulignés par nous).

wenn er unterrichtet ist. Hätte ich nur mehr Zeit, so möchte ich gern an mehrere schreiben, in gleicher Absicht. Doch man kann nicht zween Herren dienen, schreiben und malen ⁵⁸.

À la lecture des *Lettres d'Italie*, notamment de celles qui exposent l'avancement du « grand chantier⁵⁹ » collectif de la Villa Massimo⁶⁰, il est aisé de deviner quelle est cette « bonne cause » à laquelle Julius Schnorr von Carolsfeld entend contribuer par le biais de sa correspondance « ciblée » : celle d'un art qui entend puiser aux sources de la religion chrétienne et renouer avec la pratique de la peinture *a fresco*, comme le (dé)montre le travail effectué dans les vastes salles de la Villa Massimo – à la fois manifeste et matrice d'un art nazaréen allemand en devenir⁶¹.

Singulièrement, l'intense activité liée à la réalisation de ces fresques coïncide, chez Julius Schnorr von Carolsfeld, avec une évolution manifeste du propos épistolaire, moins anecdotique – moins décousu aussi, car davantage centré sur des préoccupations d'ordre esthétique – et, contre toute attente tant sont récurrents les aveux d'impuissance du peintre face à la nécessité de dire et / ou décrire⁶², avec une plus grande assurance en matière de maîtrise du mot écrit. Tout se passe comme si la « liberté et l'ampleur⁶³ » que donne à sa pratique, jusqu'alors plutôt limitée⁶⁴, du dessin et de la peinture la réalisation de fresques agissait en retour sur l'écriture épistolaire⁶⁵, qui gagne alors en densité au fil de considérations plus nourries et – ce qui est plus étonnant encore – n'hésite pas (ou plus) à s'ouvrir au registre imagé. Voici par exemple ce qu'on peut lire dans la lettre du 26 mars 1823, à la suite d'un plaidoyer enflammé pour la peinture *a fresco*⁶⁶ :

58. BI n° 18, p. 102.

59. « [mein] großes Unternehmen » (BI n° 49, p. 264). Dans cette lettre, Julius Schnorr indique qu'il travaille à la réalisation des fresques de la Villa Massimo « depuis cinq mois » (« seit fünf Monaten »), ce qui permet de déterminer assez précisément le moment où débute le chantier (au mois d'octobre de l'année 1822, puisque la lettre est datée du 26 mars 1823).

60. À cette entreprise de grande envergure ont également contribué, outre Julius Schnorr von Carolsfeld pour la *Salle de l'Arioste* (1822-1824), Philipp Veit et Joseph Anton Koch (*Salle de Dante*, 1818-1824), ainsi que Friedrich Overbeck et Joseph Führich (*Salle du Tasse*).

61. Cf. à ce sujet Patricia Viallet, « Les Nazaréens à Rome : une *auctoritas* en terre étrangère », *Cahiers du CELEC en ligne* (« L'auteur à l'étranger »), n° 5, octobre 2013, 19 p.

62. Cf. note 46.

63. « [...] ich sehe hieraus, wie sich das, was Ihr früher oft an mir getadelt habt, von selbst giebt, sobald man nur Gelegenheit hat, sich die Freiheit und Fülle in der Zeichnung und im Malen zu verschaffen [...] » (BI n° 49, p. 264).

64. Dans ce même passage, le peintre affirme ne plus souhaiter réaliser, « à petite échelle », des « dessins bien propres », réalisés au crayon ou à la plume (« Jetzt [...] will mir's gar nicht mehr schmecken, im kleinen auszuführen, besonders mit Bleistift oder der Feder saubere Zeichnungen zu machen [...] », *ibid.*).

65. La satisfaction que procure l'avancement des fresques de la Villa Massimo semble même générer chez le peintre un réel plaisir à prendre la plume, comme on peut le lire dans la lettre du 27 janvier 1824 : « Mit Gottes Hilfe bin ich wieder mit einer Hauptabteilung meiner Decke zustande gekommen und kenne nun nichts Ergötzlicheres, als Dir und meinen lieben Freunden zu schreiben » (BI n° 50, p. 270).

66. « Besonders Werke *al fresco* auszuführen, sind zur Bildung des Künstlers geeignet, weil diese Art zu malen durchaus zum Wesentlichen der Kunst führt » (*ibid.*, p. 265).

Während die Malerei sich sonst gewöhnlich in ein enges Rähmchen zwingen muß, bald hier in ein Schlafgemach, dort in ein Schreibzimmerchen verwiesen wird, nirgends eine feste bleibende Stätte hat, tritt sie hier majestätisch, jung und üppig an ihrer Schwester Hand, der Architektur, einher, verschmäh't es, bloß hier und da einem Vornehmen eine Visite höflich zu machen, sondern sie erscheint wie ihre Schwester, Königin und Göttin im Volk, aber als eine Göttin wie Ceres, die das Volk belehrte und beglückte. Sie zeigt ihm seine Geschichte, die Thaten seiner Väter und entflammt es zu edlem Streben, führt die heiligen Geschichten vor seine Augen und malt ihm in ergreifenden Bildern die heilige Botschaft⁶⁷.

Libre au lecteur d'apprécier et de juger la valeur poétique de cette allégorie de la Peinture nazaréenne ; ce qui importe davantage ici est le choix d'une mise en forme qui contraste avec le style précédemment utilisé (plutôt prosaïque, en tout cas le plus souvent très concret) et permet d'exposer, de manière figurée mais extrêmement suggestive, les principales lignes de force du projet nazaréen : la diffusion d'un savoir en lien avec l'Histoire (et en particulier l'Histoire sainte) et la transmission d'un message chrétien, sur un support adapté à la grandeur (dans les deux sens du terme) du propos.

Dès le moment où il s'engage à réaliser les fresques de la Villa Massimo, Julius Schnorr pressent le grand bénéfice que peut lui apporter la réalisation d'une telle commande⁶⁸ ; peut-être ne se doute-t-il pas que, tout en rapportant dans sa correspondance les différentes étapes de ce travail de longue haleine et en les présentant même sous la forme d'un croquis intégré au corps de la lettre⁶⁹, il écrira aussi une des pages de l'Histoire nazaréenne.

Au terme de cette analyse, c'est au propre fils de Julius Schnorr von Carolsfeld – et donc, aussi, à l'éditeur de sa correspondance – que l'on pourrait laisser le dernier mot. Après avoir rappelé les principaux jalons du parcours à la fois personnel et professionnel de son père, Franz Schnorr von Carolsfeld propose à la fin de son introduction aux *Lettres d'Italie* une définition de la correspondance qui, considérée sous l'angle d'un "entre-deux" constitutif du genre épistolaire entre espace intime et sphère publique –, trouve une résonance particulière :

Briefe sind durch das Mittel der Schrift in Vollzug gebrachte Handlungen, unverfälschte, Naturabdrücken vergleichbare Überreste der Vergangenheit, absichtslos und vertraulich niedergeschriebene Geschichtsdarstellungen und Bekenntnisse, die vor anderen direkten Überlieferungen auch noch das voraus haben, daß ihre Wahrheit für die Nachwelt nicht nur durch ein gewisses Beteiligtsein der Briefempfänger mit verbürgt ist, sondern auch bis in das einzelste mittels zahlreicher Handhaben, welche sie selbst darbieten, kontrollierbar zu sein pflegt⁷⁰.

C'est parce qu'il est à mi-chemin entre témoignage historique (*Geschichtsdarstellung*) et confession (*Bekenntnis*) que le texte épistolaire peut prétendre, selon

67. *Ibid.*

68. « [...] unberechenbar und unfehlbar, wenn mit die Arbeit gelingt, wird aber der Vorteil für meine Zukunft sein, indem ich mir einen Namen mache [...] » (BI n° 14, p. 84).

69. C'est le cas par exemple dans la lettre du 13 janvier 1819 (BI n° 20, p. 114). À ce moment-là, le peintre n'en est encore qu'à un stade préparatoire : de ce point de vue-là, la lettre est donc aussi un espace "d'expérimentation", dans la mesure où elle permet de fixer les grandes lignes du projet.

70. BI (*Einleitung*), p. 18.

le fils de l'artiste, à un degré de « vérité » (*Wahrheit*) relativement objective, se distinguant par là d'autres formes de « transmissions directes » (*direkt[e] Überlieferungen*) telles que le journal par exemple. Située dans une zone d'interaction et de tension entre public et privé – entre « réseau » et « secret » pour reprendre les concepts opératoires de Roger Chartier et Jean Hébrard –, la lettre revêt un statut particulier, parfaitement pressenti (et intégré) par l'auteur des *Lettres d'Italie*. L'interrogation récurrente de Julius Schnorr von Carolsfeld, plus habitué à se servir du pinceau que de la plume, sur la valeur du mot écrit et la manière dont il peut et/ou doit être reçu montre bien la prise en compte par ce peintre de la dimension essentiellement communicative de la correspondance, au point de (se) poser la question de l'utilité de sa publication. Ce n'est donc pas « sans intention » (*absichtslos*), comme l'affirme certainement un peu rapidement et naïvement le fils de l'artiste dans le passage précédemment cité, que les *Lettres d'Italie* ont été rédigées : leur but n'est pas seulement d'apporter un témoignage, aussi vivant et précieux soit-il, sur le mode de vie et les activités des peintres nazaréens en exil (volontaire), mais également d'œuvrer à la promotion d'une autre forme d'expression artistique en matière de peinture religieuse dans la perspective – toujours gardée à l'esprit – d'un retour (et d'un succès) en terre allemande. Le plus frappant dans cette correspondance très étalée dans le temps reste la découverte d'une corrélation entre le gain d'autorité qu'apporte au jeune peintre sa participation au vaste chantier de la Villa Massimo et l'acquisition d'une plus grande assurance dans la pratique d'une écriture « ordinaire ». Dans ce domaine aussi, Julius Schnorr von Carolsfeld semble trouver un « champ à la mesure de ses forces⁷¹ », comme si la peinture (de fresques) et l'écriture (de soi) entraient en interaction dans la poursuite d'un même objectif : le développement d'un nouvel art chrétien, appelé à être « réimplanté » en Allemagne – y compris par la voie (et la voix) de la correspondance. « Quand je considère ce que j'écris », nous confie l'épistolier en herbe dans la lettre du 28 septembre 1818, « j'ai le sentiment que je vais bientôt forcément devenir un grand peintre, dans la mesure où – c'est bien connu – le meilleur des peintres fait généralement le plus piètre des scribouilleurs⁷² ». Sans aller jusqu'à prendre le contre-pied de cet axiome, car Julius Schnorr von Carolsfeld est et reste un peintre qui sera rappelé en 1827 par Louis de Bavière pour occuper un poste de professeur à la *Kunstakademie* de Munich, nous pourrions tout au moins avancer, à la lecture de ces étonnantes *Lettres d'Italie*, qu'un bon peintre fait aussi, à l'occasion, un bon épistolier.

71. « Wenn ein Mensch ein angemessenes Feld für seine Kräfte hat, so entwickeln sie sich am besten und schnellsten » (in BL n° 49, p. 265) – il est ici question de la peinture *a fresco*, la seule qui soit, pour le peintre, véritablement appropriée à la « formation de l'artiste » (« Besonders Werke *al fresco* ausführen, sind zur Bildung des Künstlers geeignet, weil diese Art zu malen durchaus zum Wesentlichen der Kunst führt », *ibid.*).

72. « Besehe ich meine Schreiberei, so ist mir's, als müßt' ich bald ein großer Maler werden, da ausgemacht ist, daß diese gewöhnlich am lästerlichsten schmieren » (BL n° 18, p. 104).